Щрих към композиционното изграждане на любовните народни песни (върху материал от Средните Родопи)

Соня Райчева

„Композицията може да се определи като съвкупност от факторите на художественото впечатление“[1]. Изказано в чисто литературен план, подобно становище може да се превърне в опорна точка за някои търсения в областта на песенния фолклор (имайки предвид близостта на фолклора и литературата). Тези търсения са съвсем целенасочени по посока на композиционното изграждане на любовните народни песни.

Обект на нашето проучване са Средните Родопи (най-вече селата Забърдо и Райково). Песенните образци-илюстрации са из теренните записи, както и почерпени от публикувани сборници[2].

В наблюденията ще се абстрахираме от особеностите на общата каноничност в композицията на народната песен въобще — обемна рамкираност, общи места, играещи роля на свързващи звена, причинно-следствената разположеност на ситуациите, функцията на монолога-диалог, съчинителската гледна точка.

При по-задълбочен преглед на любовните народни песни вниманието ни бе привлечено от малък щрих в композиционното изграждане. Отбелязахме го като **оразличаване** (един обект получава своята значимост на фона на останалите. С други думи — той се остойностява в качеството на значима позиция от типа: всички (общо) — той (частно) — или в по-обобщена конструкция — множественост—единичност като смислова доминанта. Образува се характерна цялост, в която са разпределени словоразличителни акценти.

Обикновено в тази цялост конструкцията е двучленна — **фон—акцент**, обединена чрез общ признак.

Логично е да си поставим въпроса: Каква роля играе този щрих за „художественото впечатление“?

В композиционния скелет на среднородопските лирични любовни песни тази особеност се среща по-често. Потърсихме нейната реализираност според мотивната типология в днешните общобългарски образци, но изводът, че творецът я предпочита понякога като моделна „матрица“ — е в полза на Среднородопския регион.

С какво се обяснява „честотата“ на „употребата“ ѝ?

Нека я проследим в образците, които я илюстрират. Ето един откъс:

---

[1] М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 32.

[2] Народни песни от Райково и за Райково. Съставител А. Спасов. С., 1983; Село Забърдо. История бит, народно творчество. Съставител Ч. Илиев. С., 1973.

Всички от òран варвêха,
всички комѝни кадêха,
мò'êн си комѝн' не кадѝ.

Инф. Сийка Драхемова,
с. Забърдо.
Личен архив.

На общия фон на **всички** (множественост) се очертава натоварената позиция на **моêн** (единичност). Това е оразличаването, за което по-горе стана дума. То се извършва със „съдействието" на глаголната двойка в края на стиховите редици — **кадêха — не кадѝ** в тяхната противопоставеност. Това не е случайно, защото именно от този оразличителен момент нещо ще се случи по-нататък... Дали ще се сгъсти експресивното чувство или любовният персонаж ще „еволюира" в хода на „повествованието" (не повествование в чист вид, а сюжетоподобна верига от маркирани действия) — това зависи от функцията на посочения щрих.

Защото — колкото и еднотипен да изглежда — той притежава и различни характеристики. Например в следния откъс той е „конструиран" във финала и играе ролята на своеобразна поанта:

Без тêх, любе, си мога,
без тèбе, любе, ни мòга.

Инф. Цанко Пеев.
с. Забърдо.
Личен архив.

„Тêх — тебе", разтворено в глаголната двойка „си мòга — ни мòга" притежава не само акцентност, но и допълнителна сътворителна характеристика на „портрета" на лиричния любовен образ. В „кратките като въздишка" (П. П. Славейков) песни тази особеност често „играе" ролята на емоционален код, чрез който се разшифрова спецификата на любовния персонаж като тип поведение:

Мен ма наяêта
бельô да стòрê
на ц'алу сèлу,
код на тèбе — най-мнòчку.

Инф. Н. Келебекова.
с. Райково.
Личен архив.

като в случая намерението предшества оразличителния детайл.

Отношението между цялото и частта е със семантична натовареност в зависимост от контекста. А неговата особеност пък е провокирана от любовен мотив. Най-често оразличаването се „загнездва" в мотива „обяснение в любов".

— чрез знаци се очертава значимостта на любимия:

всêкиму кадàф по кадàф*,
Райфу дàде шишьôна.

Личен архив.

— чрез констатация:

Всички сидêнки свêтеха,
вàшта сидêнка ни свêти.

Личен архив

— чрез мотивирано предупреждение:

Кàрай, майчу, кого кàраш,
мене, майчу, нимòй кара.

Инф. Мария Николова,
с. Райково.
Личен архив.

като в случая оразличаването на „мене" като индивидуалност е на неопределения фон „кого да е".

Присъствието на разглежданата особеност в общото композиционно „стъкмяване" на любовните песни не е задължително, но нейното съществуване в някои образци ги обособява с по-различен статус. Вид завръзка на любовното поведение се чувства в тях, напрежението след нея расте... Сравни:

1. образец (откъс) без оразличителен щрих:

Мен не е Кòлю прѝлика,
мèн си мумàре духôдат.

Народни песни..., № 43.

2. образец (откъс) с оразличителен щрих:

Всичкине, майко хỳбави,
мòйно бе любе най-грозно,
най-грозно и най-умразно,
кога вървêше — тôтнêше,
кога гъльчêше — гърмêше.

Народни песни..., № 53.

Още нещо в полза на образците, в чиято композиция се „вплита" този детайл — естествената каузалност е по-разграничима. Добива се впечатление за пълнеж, цялостност и съдържателност на изказа.

В сравнително отдавна издадения сборник „Сокол иде, гълъбица води", съставители на който са И. Бунин и Ф. Панайотова (С., 1956), са поместени любовни песни от цяла България. При прегледа им забелязахме само три, в които без мотивна предопределеност са „разгърнати" оразличителните места. Ще посочим само откъси от тях, в които изследваният детайл функционира като композиционна съставка:

---

* Кадаф — юзче.

Пример 1

На моpàва сбор се берè,
сбор се берè, хорò вйе,
всичкине моми надòйдоха,
Диляна я само няма.

с. 156

Пример 2

Нѝкой коня не е дочул,
дочула го Пàвлу майкя.

с. 207

(оразличаването тук е с обратен знак — на отрицателен фон — проявление на единичност).

Пример 3

(поради по-дългия обем на песента, поднасяме
в перифраза съдържанието):

Зѝмнали са девет пòрти,
че навлѐзли попове и попадѝи
да си пѝтат малка мома
жѐни ли се таз година.

Следва познатият отговор, че тя не е готова със „сѝтното дàре". После портите „зѝмнали", за да пропуснат кметове и кметици, ала и те получават същия отговор. Но ето:

Че си влѐзе Ребри юнак,
кат го видя малка мома,
ум забрави, срам загуби,
малка мома ще се жени,
ситно даре се стикнали.

с. 172

Оразличаването и в трите откъса е структурирано като фактор със своя функция. Като съдържателен елемент той поема смисловата натовареност и регулира по-нататъшния събитиен ход.

В други, сравнително по-късно издадени сборници, „Странджански народни песни" (С., 1983) и „Славей ми пее, мале мо (С песните на Неда Русева.)" със съставител Ив. Джебаров (С., 1988) — образците с изследваната композиционна особеност са общо 7 (в първия — 2, във втория — 5). Типът е същият, много малки различия се долавят в стиховата подредба, предимно фиксирани като променени имена — малой и голямой = всички — срещу единичното проявление на Гинка, млада вдовичка — и др. подобни примери.

Това композиционно решение като че ли не е в сферата на творческите предпочитания в общобългарския песенен фолклор. В Среднородопската област то

не само че е често изявено, но е и поднесено в своето разнообразие. Един път е фиксирано между цифрови измерения:

Три ми са сватби стàнали
от голя̀м байрак до мàлък.
Двèне нивêсти щенлѝви,
Айше Карталска кахôрна.

Инф. Тайфик Агъмов,
с. Забърдо.
Личен архив.

Глаголната двойка в последните стихове е заместена от противопоставени определения, за съответно противоположни състояния. Друг път това съзидателно решение се изгражда на противопоставно време (залез — заран):

...като ма питаш, да кажа:
със мили братя замôркнах,
със пôрво любе усôмнах.

Личен архив.

Трети път предпочитанията „кацат" върху обикнато число:

отдолу идат, майчинку,
тридесет млади юнака
и мойно любе бе там.

Личен архив.

Редицата от примери би продължила с дълго изреждане на разновидностите на изследваната особеност. Не може да не посочим като че ли най-значимата ѝ реализация на фона на пространствените очертания, положени като бинарни опозиции в следния откъс:

Във пòдзиме съм лèгнала,
въз прòлете съм стàнала.
Горôна са е лѝстнала,
горôна и планинôна,
сѝчку е цвêте цвêтнало,
сѝчку от з'êме излиза,
пък йê нах зêме тôрнувам[3].

Оразличителността тук сякаш е в най-извисения си вид, защото контекстът, в който е „разпределена", е обвързан и заедно с това въздействащ — със сезонни противопоставяния, както и пространствени и философски решения, като: **нагоре** — излиза — живот, възход; **надолу** — тôрнувам — смърт, тленност. В това очертание открояващото се „сѝчку — сѝчку — пък йê" носи най-силното внушение на житейската предопределеност, сплела съдържанието от опозицията „чуждо—свое":

[3] Народни песни от Средните Родопи. Съставител А. Райчев. С., 1978, № 804.

Вритъ са горѝте лѝснаха;
аднô са гòра не лѝсна
всѝчки сюрѝи тфрнаха
чуждо приз Скê'че, приз касабôна —
наша сюрийя не тôрна
свое приз Смолян, приз чаршѝяна.

„Сгодена" (съчинена) от Тейфик Садъков,
с. Забърдо.
Личен архив.

Тя се разтваря и в оразличителния щрих, а той от своя страна доизгражда нейното въздействие и като съдържателен мотив, и като композиционен „винт". Всички посочени елементи тук, в цитираната песен, са взаимозависими и взаимообусловени. Превърнати в смислопораждащ механизъм, те ясно открояват своята функция. Тя се проявява най-вече чрез „драматизма" на сблъсъка между общо и единично, дадено и противопоставено. Така се стига и до херменевтична провокация. Сами се убеждаваме в нея, „подведени" не от усложнения ситуативен плеоназъм, а от една опростена композиционна схема. В нея се „сблъскват" и образите чрез последния щрих — необходим елемент за тяхната устойчивост.

Изводите, които могат да се направят и нямат претенции за неоспоримост, са следните:

— Изследваната композиционна особеност няма жанроопределяща функция.

— Оразличаването не се числи към „композиционните навици". По-честото му присъствие в средродопските любовни песни се обяснява с предпочитанието към т. нар. ефект на нарочното въздействие[4]. Творецът е сигурен, че с него ще „грабне" реципиента, като преди това плавно и мотивирано е „положил" този ефект в общата песенна структура.

— Спрямо цялостната постройка на текст в него е съсредоточен кодът за дешифриране на любовното поведение.

— В йерархията на вътрешнотекстовите връзки *оразличаването – ефект на нарочното въздействие* заема водеща позиция, породена от художествена необходимост.

В този смисъл предизвикалата интереса ни особеност се нарежда сред „факторите на художественото впечатление".

---

[4] Наше въведено определение — б. а.